

Elfriede Wiltschnigg

Stimmungsmalerei und plein air in Wien

[...] Es ist entsetzlich. Wenn man in eine Sammlung neuer Bilder gerät, welch eine Menge von Landschaften gibt es da; wenn man in eine Gemäldeausstellung geht, welch eine noch größere Menge von Landschaften trifft man da an, und wenn man alle Landschaften, welche von allen Landschaftsmalern unserer Zeit gemalt werden, von solchen Landschaftsmalern, die ihre Bilder verkaufen wollen, und von solchen, die ihre Bilder nicht verkaufen wollen, ausstellte, welch allergrößte Menge von Landschaften würde man da finden! [...]¹

Stifter verweist in dem vorangestellten Zitat ironisch auf die Begeisterung des 19. Jahrhunderts für die Landschaftsmalerei; über die Popularität der Landschaftsmalerei unter freiem Himmel – en plein air – mokiert sich der Künstler Luis Cabat, wenn er schreibt, dass „die Anzahl der Landschaftsmaler ins Unermeßliche angewachsen sei und ,man sich heutzutage nirgends mehr ins Gras setzen kann, ohne auf Schaber oder Paletten achten zu müssen““.²

Das neue Naturverständnis, das sich vor allem in den Werken der Schule von Barbizon und im Impressionismus äußert, hat auch seinen Niederschlag in der Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich gefunden. Jedoch bezogen schon zuvor Maler wie Steinfeld und Loos, vor allem aber Waldmüller in ihren ausschnitthaften Biedermeierlandschaften eine realistische Komponente in die Bildkomposition ein. Waldmüller insbesondere forderte das Studium und Arbeiten vor der Natur, was ihn in direkten Widerspruch zur Akademie der bildenden Künste in Wien brachte, die sich länger als jene in anderen europäischen Metropolen in der Landschaftsmalerei der spätbarocken Tradition verpflichtet fühlte.

Die Werke des Stimmungsrealismus, auch als Stimmungsimpressionismus bezeichnet, brachten in konkreter Anlehnung an das Vorbild der französischen „Paysage intime“ eine deutliche Gegenposition zur akademischen, heroisierenden Landschaftsauffassung.³ Die Bezeichnung „Stimmungsimpressionismus“ ist relativ neu, scheint

1 Stifter, Adalbert: Nachkommenschaften. Hg. von Karl Pörnbacher. Stuttgart 1970, S. 3.

2 Zit. nach: Heilmann, Christoph / Clarke, Michael / Sillevius, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „Les amis de la nature“. München 1996, S. 24.

3 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel. Die Schule von Barbizon und ihre Wirkung auf die österreichische Landschaftsmalerei. Hg. von Christa Steinle und Gudrun Danzer. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 2000, S. 71.

sie doch erstmals 1948 bei Fritz Novotny in seinem Buch „100 Jahre Österreichische Landschaftsmalerei“ auf.⁴ Schon zeitgenössische Kunsthistoriker wie Ludwig Hevesi bezeichneten die Bilder als „Wiener Stimmungslandschaften, im Sinne französischer Impressionisten“⁵. Peter Pötschner hingegen nennt diese künstlerische Richtung österreichischen „Protoimpressionismus“ und Rupert Feuchtmüller und Wilhelm Mrazek sprechen von „Österreichischen Impressionisten“.⁶ Dem widerspricht wiederum eine Definition Karl Oettingers, der meint, dass „der Impressionismus in Wien keine Chance hatte“⁷. Martina Haja plädiert für den Begriff „Stimmungsimpressionismus“, „um einerseits den gesamteuropäischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen, andererseits die spezifisch österreichische Art und Weise der Wirklichkeitsschilderung zu Wort kommen zu lassen“⁸. Im Ausstellungskatalog *Unter freiem Himmel* (Graz 2000) jedoch wird nachdrücklich der Begriff „Stimmungsrealismus“ angeführt,⁹ der im Folgenden auch in diesem Text Verwendung findet.

Schon aus obigen Beispielen geht deutlich hervor, wie problematisch eine klare begriffliche Eingrenzung dieses künstlerischen Phänomens ist: Angesiedelt zwischen Akademiemalerei und Moderne, geben die Vertreter des Stimmungsrealismus Zeugnis für ein Bemühen um Neuerung einerseits und deren ständiges Hinterfragen zugunsten des Traditionellen andererseits. Unter dem Begriff österreichischer Stimmungsrealismus werden neben Emil Jakob Schindler auch Eugen Jettel, Rudolf Ribarz, Tina Blau, Theodor von Hörmann, Marie Egner, Carl Moll und Olga Wisinger-Florian zusammengefasst.

Als Vorläufer und von nicht geringem Einfluss auf die genannten Künstler sind August von Pettenkofen und Gualbert Raffalt anzusehen. Bereits Raffalts Vater, der aus der Steiermark gebürtige Maler Ignaz Raffalt, zeigt in seinen Arbeiten Ansätze zu einer neuen Gestaltungsweise und verwendete in seinen Bildern bis dahin unübliche Motive. So finden sich etwa Landschaftsdarstellungen aus den flachen Gegenden Österreichs und Ungarns, wobei der Künstler schon bräunliche, dunkle und warme Töne im Stile der holländischen Landschaftsmalerei verwendete, die sich – seit 1808 die Sammlungen im Belvedere allgemein zugänglich gemacht worden waren – großer Beliebtheit bei Malern und Publikum erfreute.¹⁰ Ignaz Raffalt wurde sogar von August Schaeffer von

4 Vgl. Thaller, Angelika: Zur Begriffsbestimmung des österreichischen Stimmungsimpressionismus. Eine stil- und entwicklungsgeschichtliche Analyse. Phil. Dipl., Graz 1989, S. 4.

5 Ebd., S. 3.

6 Ebd., S. 4.

7 Zit. nach: Ebd., S. 4.

8 Haja, Martina: Der österreichische Stimmungsimpressionismus. In: Ausst. Kat. Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860-1910. Wallraf-Richartz-Museum Köln / Kunsthaus Zürich 1990, S. 156.

9 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 71.

10 Vgl. Kolleritsch, Hildegard: Die Landschaftsmalerei in der Steiermark von 1870-1920. Mit be-

Wienwald als „erster Stimmungsmaler par excellence in Österreich“¹¹ bezeichnet.

Gualbert Raffalt und August von Pettenkofen, ein Schüler Kupelwiesers und Eybls, waren zunächst durchaus von den Werken des älteren Raffalt beeinflusst. 1851 kam Pettenkofen nach Szolnok in Ungarn. Dieser Ort mit seinem fremdartig anmutenden Flair und dem südlichen Licht begeisterte den Künstler sofort; fast gleichzeitig jedoch nahm Pettenkofen auch Kontakt zur Pariser Kunstszene auf: „Bei den Franzosen fand er höchste Naturtreue, auserlesenen persönlichen Geschmack, lebhaftes, aufs feinste abgestuftes Kolorit, großen Stil auch bei kleinem Format, vor allem aber kühne, breite, lockere Pinselführung – nirgends Konvention, außer kraftvoller Künstlerschaft nur wenig allgemeines Schulgut, dafür Freiheit und eine ganze Menge stärkster Individualitäten.“¹²

Diese beiden absolut konträren Lokalitäten trugen in der Verschmelzung durch den Maler letztendlich zur Ausbildung einer neuen Bildsprache bei. Weixlgärtner fasst den stilistischen Reifeprozess zusammen: „Szolnok war der Ort, wo er verhältnismäßig rasch Ideen für seine Arbeiten sammelte, Paris dagegen lehrte ihn die Szolnoker Motive immer wieder neu sehen und neu behandeln.“¹³ Pettenkofen wie Raffalt bekannten sich jedoch neben der Landschaft auch zu genrehaften Themen wie Pferdemarkten oder Kindern des ‚fahrenden Volkes‘, worin sie sich von den späteren Stimmungsrealisten weitgehend unterscheiden.

Schindler, Jettel, Riparz und Russ besuchten an der Wiener Akademie der bildenden Künste die Klasse von Albert Zimmermann. Zimmermann, 1808 in Zittau geboren, absolvierte seine akademische Ausbildung in Dresden bevor er über München und Mailand nach Wien kam, wo er an der Akademie das zuvor schon von Waldmüller befürwortete Freichlichtstudium endlich in die Lehre einbinden konnte.¹⁴ Zimmermann ist keiner bestimmten Kunstrichtung eindeutig zuzuordnen: Seine Arbeiten sind zwischen Romantik, Biedermeier und Realismus angesiedelt, was sich beispielsweise an dem Bild „Walpurgisnacht“ von 1866 ganz deutlich zeigt.

Diese Breite in seinem Schaffen – bekannt war Zimmermann für seine Gebirgsbilder – mag auch mit Ursache für seine Qualitäten als Lehrer gewesen sein, der, obwohl seine Schüler durchaus die Impulse, die er vermittelte aufnahmen, genug Raum für deren eigene künstlerische Entwicklung ließ. So wandten sich auch Schindler und Jettel bereits früh von den inhaltlich aufgeladenen Bildfindungen Zimmermanns ab und

sonderer Berücksichtigung der Werke von Maria Egner, Alfred Zoff und Constantin Damianos. Phil. Diss., Graz 1976, S. 7.

11 Zit. nach: Ebd., S. 8.

12 Weixlgärtner, Arpad: August Pettenkofen. Hg. vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht. Erster Teil. Wien 1916, S. 104.

13 Ebd., S. 118.

14 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 71.

fanden in der Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunst zu einer ihnen adäquaten Sprache für die Gestaltung ihrer Landschaftsbilder. Wesentlich scheint auch der Wandel in thematischer Hinsicht, da die malerischen Qualitäten des Bildmotivs Vorrang vor dessen inhaltlicher Bedeutung gewannen; das Hochgebirge wurde von der Darstellung einer in sich ruhenden Natur, die in wenig spektakulären Landschaftsausschnitten präsentiert wird, ersetzt – die Wiedergabe der Impression steht im Vordergrund.¹⁵

Den letzten Anstoß für diese Entwicklung gab wohl die Auseinandersetzung mit der „paysage intime“, die sich in der französischen Landschaftsmalerei einen beliebten Rang erobert hatte und den Wiener Malern durch Privatsammlungen bekannt war. Im Dezember 1868 fand eine Ausstellung der Sammlung des Stadtbaurmeisters Bösch im Künstlerhaus mit Landschaften von Daubigny, Rousseau und Dupré sowie Tierstücken von Jacque und Troyon statt. 1869 wurde die Erste Internationale Kunstausstellung in München auch von den jungen Österreichern besickt und besucht. Auf dieser Ausstellung fanden sich unter anderem Werke von Rousseau, Millet, Dupré, Manet, Harpignies, Cortot, Troyon, Diaz und Courbet. Im April 1869 kam die Sammlung Gsell, die bedeutendste auf diesem Gebiet mit Werken von Jules Breton, Dupré, Jongkind, Millet, Rousseau, Diaz und Troyon zur Versteigerung. Auch auf der Wiener Weltausstellung von 1873 konnten sich die österreichischen Maler mit Werken von französischen Zeitgenossen vertraut machen; eine angeschlossene Ausstellung im österreichischen Kunstverein zeigte das Schaffen Gustave Courbets.¹⁶

Als 1868 die Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses stattfand, erkannte man Schindler, Jettel, Russ und Ribarz in der Zeitschrift für bildende Kunst bereits als „ausgesprochene Anhänger der französischen paysage intime“¹⁷. Wohl wurden die Werke dieser Künstler beachtet, doch war der Bruch mit dem Traditionellen, den man darin umgesetzt sah, so gravierend, dass viele Kritiker wie Malerkollegen Probleme mit der Beurteilung hatten – die Bilder basieren nicht auf einer reinen Imitation der Gemälde der Schule von Barbizon, sondern zeigen deutlich das Bemühen um eine stilistische Neuerung im Miteinbeziehen auch der österreichischen Landschaftsmalerei. Getadelt wurde die „Vernachlässigung der Form, Augentäuschung vermittelt gefälliger Tonwirkungen, Nachahmung rein äußerlicher Momente der Franzosen und Raffinement in der Technik“.¹⁸

Conrad Fiedler nimmt in seiner Schrift *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881) zum Problem von Wahrheit und Wirklichkeit Stellung: „Es ist oft be-

15 Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt. Landschaften. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 174.

16 Vgl. Haja 1990, S. 157.

17 Zit. nach: Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 72.

18 Ebd., S. 72.

tont worden, daß die der naturalistischen Richtung angehörenden Künstler nicht die Wahrheit, sondern nur die Wirklichkeit darstellen. Die naturalistischen Künstler sagen dagegen mit Recht, daß nur die Wirklichkeit wahr sei, daß es außerhalb der Wirklichkeit keine Wahrheit geben könne und daß nur der die Freiheit und die natürlichen Rechte der Kunst vertrete, der die unbeschränkte Darstellung der Wirklichkeit zu ihrer ausschließlichen Aufgabe mache.“¹⁹

Die ersten tatsächlich „en plein air“ gemalten Landschaftsbilder entstanden in Österreich um 1870.²⁰ Schindlers – von Rousseau, Daubigny und Corot beeinflussten – Arbeiten sind mit ihrer malerischen Dichte und den tonigen Farbwerten zum Synonym für den österreichischen Stimmungsrealismus geworden.

Während die Maler von Barbizon die Natur, weitgehend auch die unberührte Natur, zu ihrem hauptsächlichen Motiv erhoben und Menschen dort zuließen, wo sie sich in ihrem ureigensten Lebensraum befinden – Bauern, Feld- und Waldarbeiter –, stellten die Impressionisten verstärkt die Großstadt und das moderne Leben dar. Die Bewohner dieser künstlich geschaffenen Areale mit ihren Amusements, den technischen Errungenschaften und Zeugnissen des Fortschritts sind wesentliche Bestandteile vieler ihrer Bilder. Zeigt sich der moderne Mensch in der Natur, so ist er kein Teil von ihr, sondern nimmt den Standpunkt eines Besuchers, eines Beobachters ein. Steingraber meint in ihnen „als vom Großstadtleben und den Vergnügungen des Großstädtlers faszinierte *voyeurs*“²¹ zu erkennen. Das Motiv an sich jedoch wird zugunsten der Farbe und der Wiedergabe des Lichtes in den Hintergrund gerückt.

Das reine Licht läßt sich nicht malen;
Die Dinge mal' in seinen Strahlen,
So werden an den festen Massen
Wir auch des Lichtes Wesen fassen.²²

Dies schrieb 1848 Emanuel Geibel in den *Juniusliedern* und verweist damit nachdrücklich auf das Interesse des 19. Jahrhunderts an den Phänomenen des Lichtes und den damit für den Maler verbundenen künstlerischen Herausforderungen.

In der Behandlung von Farbe und Licht ist einer der wesentlichen Unterschiede zwischen französischem Impressionismus und österreichischem Stimmungsrealismus zu sehen. Ganz anders als die Impressionisten und im Geist der Schule von Barbizon blieben Maler und Malerinnen wie Schindler und Blau auch in der zweiten Jahrhun-

19 Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein. Köln 1977, S. 117.

20 Vgl. Haja 1990, S. 159.

21 Steingraber, Erich: Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 362.

22 Geibel, Emanuel: Aus den Juniusliedern [1848], zit. nach: Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1974, S. 177.

derthälfte dem Motiv als einem wesentlichen Träger der zu vermittelnden Stimmung verbunden. Darüber hinaus wurden selten reine Farben verwendet: der Gebrauch der tonigen Werte und – wie bei Corot – betont silbrigen Farbnuancen bestimmt weitgehend den farbsprachlichen Bildausdruck. Auch auf die Perspektive und somit eine plastisch gesehene Umwelt wird bei den österreichischen Stimmungsrealisten im Gegensatz zu den französischen Impressionisten nicht verzichtet. Max Friedländer schreibt zum Thema „Stimmung“ in der Landschaft:

Die Stimmungen, die der Landschaftsmaler uns vermittelt, [...] sind nicht spezifische, gedanklich differenzierte, wie sie vom Menschentreiben ausgehen. Die Landschaft steht jenseitig zum Leben und ist in der letzten Phase der Entwicklung durchaus nicht mehr Schauplatz, nicht mehr topographisch berichtend. Was die Musik unter den Kunstgattungen, ist die Landschaft unter den Bildgattungen.²³

Wie sehr Schindler auch um die Wiedergabe einer Impression bemüht war, die Naturform bleibt dennoch meist gewahrt und nur in einigen Werken wird durch die skizzenhafte Ausführung die Auflösung des Gegenständlichen angedeutet. Mit diesen Arbeiten weist er bereits auf Arbeiten von Klimt und Schiele voraus.

Schindler hat selbst die Bedeutung von Wald und Natur für seine Arbeiten definiert: „Ich liebe nichts als den Wald und mich. [...] Wohl ist die Natur das Heiligste, das, was den Menschen unmittelbar zu einer gewissen Religion bringen muß.“²⁴ Mit dieser Aussage lässt der Maler die Ideen der romantischen Naturmystik spürbar nachklingen, wie es ein Vergleich mit einem Zitat Schleiermachers deutlich macht:

Anschauen des Universums, ich bitte, befreundet Euch mit diesem Begriff, er ist der Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion, woraus ihr jeden Ort in derselben finden könnt, woraus sich ihr Wesen und ihre Grenzen aufs genaueste bestimmen lassen.²⁵

Auch Erzherzog Johann, ein großer Förderer der österreichischen Landschaftsmalerei, äußerte sich in seinem Tagebuch ganz im Sinne Schleiermachers: „Und dann die Anschauung der Natur! Welcher Trost, welches Licht! Wie ist man dann befreit von allem irdischen Schlamme, wie gestimmt zu ernster Arbeit, zu größtem Fleiß ...“²⁶ Deutlich werden hier die geistigen wie künstlerischen Wurzeln, die Schindlers Werke prägen, freigelegt. Schindler wurde jedoch auch durch das Studium holländischer Landschaftsgemälde des 17. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst, die ihn zu Fahrten in den Norden anregten.

23 Friedländer, Max J.: Über die Malerei. Mit einem Vorwort von Hugo Perls. München, 1963, S. 118.

24 Zit. nach: Fuchs, Heinrich: Emil Jakob Schindler. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens. Werkkatalog. Wien 1970, S. 8.

25 Schleiermacher, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Hg. von Martin Rade. Berlin [1910], S. 40.

26 Zit. nach: Kat. Erzherzog Johann. Die Kammermalerei. Galerie und Auktionshaus Hassfurth, Wien 1996, S. 7.

Der Maler hielt sich – abgesehen von Reisen – weitgehend in Österreich auf. Ohne die heroisierenden Elemente seines Lehrers Zimmermann aufzunehmen, fand Schindler zu einer künstlerischen Grundeinstellung, die er selbst als „poetischen Realismus“²⁷ definierte. Ein wesentlicher Anspruch, den er an seine Landschaften stellte, war das darin enthaltene erzählerische Moment. Es ist eine bestimmte ‚Stimmung‘, die dadurch geschaffen wird, wie es der Physiker und Physiologe Hermann von Helmholtz in seinem Vortrag *Optisches über Malerei* (1876) beschrieb: „Bei der malerischen Übertragung bleiben viele einflußreiche Verhältnisse der Wahl des Künstlers frei überlassen, um sie je nach individueller Vorliebe oder nach den Erfordernissen seines Gegenstandes zu entscheiden.“²⁸

Wie die Landschaftsmaler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, fanden auch die Stimmungsrealisten in der Darstellung von Wasser ein zentrales Motiv: sei es das träge fließende Wasser der Donauauen, das stille Gewässer eines Teiches oder das geräuschvoll brausende Bächlein, das die Räder einer Mühle antreibt. Dort, wo – wie bei Brücken und Mühlen – der Mensch in der Landschaft architektonische Akzente setzt, bemühte sich Schindler in der bildlichen Darstellung um die Verschmelzung von Natur und Zivilisation. Schindler berichtet über sein Verhältnis zur Natur:

Dem Träumer, Schwärmer, dem feinbenervten, einsamen Naturleser wird die unberührte Natur unendlich viel zu erzählen haben, was anderen unhörbar bleibt, und ihm wird das gesunde intakte Menschenwerk als Verwundung der Natur, als Störung ihres Werkes erscheinen, im hohen Grade peinlich, ja sogar nach Maßgabe der individuellen Feinheit, erschreckend wirken.²⁹

1885 zog Schindler mit seinen Schülern und Schülerinnen – er hatte 1881 begonnen Privatunterricht zu geben – nach Schloss Plankenberg im Tullnerfeld, wo ihm die Landschaft jene idealen örtlichen Gegebenheiten bot, die er als Impulsgeber für seine künstlerische Tätigkeit stets gesucht hatte.

Die Maler des Stimmungsrealismus waren als Gruppe nur Ende der 60er beziehungsweise Anfang der 70er Jahre präsent, danach wandten sie sich ihren individuellen Vorhaben zu. Paris war für sie – wie für viele andere europäische Künstler dieser Zeit – das bevorzugte Reiseziel, fand man sich doch dort am Puls der Zeit, am Brennpunkt der aktuellen künstlerischen Entwicklungen. Jettel und Ribarz verbrachten fast zwei Jahrzehnte in Paris, wie auch Theodor von Hörmann. Den Weg nach München wählte Tina Blau.

Der erste Kontakt zwischen Schindler und Tina Blau war 1866, eigentlich kennen lernten sie sich jedoch erst 1872 in Fischamend. Bald schon verstärkte sich der Kontakt und August von Pettenkofen avancierte für beide zum Vorbild, dessen Spuren folgend sie 1873 nach Szolnok reisten.³⁰ 1874 folgte eine weitere Reise Blas in die ungarische

27 Zit. nach: Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 73.

28 Zit. nach: Sternberger 1974, S. 179.

29 Zit. nach: Thaller 1989, S. 9.

30 Vgl. Natter, Tobias G. / Jesina, Claus: Tina Blau (1845–1916). Salzburg 1999, S. 124.

Tiefebene: „Was aber meinen Aufenthalt in Szolnok anbelangt, ist es zweifellos, daß er von außerordentlicher Wirkung auf meine künstlerische Entwicklung ist.“³¹ Angeregt durch die Landschaft und im Erkennen der Bedeutung des Sonnenlichtes für die Landschaftsdarstellung ersetzte die Künstlerin „die Hell-Dunkel-Kontraste, mit denen sie den Landschaftsraum ihrer Bilder gliederte, durch ein Gegeneinander von Farbkontrasten“.³² Neben Ungarn sind es vor allem die Landschaften Hollands und Italiens, die Einfluss auf den Farbcharakter ihrer Arbeiten nahmen. Tina Blau fand – im Gegensatz zu Schindler – zu einer dem Impressionismus angenäherten Bildsprache, was sich auch im scheinbar objektiveren Blick auf das Dargestellte äußert.

Theodor von Hörmann – wiewohl den Stimmungsrealisten zugerechnet – hat sich eine weitgehend individuelle Bildsprache erarbeitet, die konkret mit seinem Frankreichaufenthalt 1887 bis 1890 in Verbindung zu setzen ist. In der formalen Ausarbeitung seiner Gemälde bediente er sich impressionistischer Gestaltungskriterien und nahm – an Millet, aber auch Raffalt und Pettenkofen anknüpfend – den Mensch als zentrales Motiv in seine Bildkompositionen auf.

Schindlers Schüler bildeten den sogenannten „Schindler-Kreis“. Marie Egner, Olga Wisinger-Florian und Carl Moll übernahmen während ihrer Ausbildungszeit Farbgebung und Motive für ihre Werke; vor allem Wisinger-Florian und Moll gelang es jedoch später zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdruck zu finden. Schindler beharrte als Lehrer nicht auf einem strikten Verfolgen seiner eigenen Malweise, gab in seiner Abhandlung *Das Menschenwerk in der Natur* jedoch auch klare Ziele vor:

Die Gefahr für den absoluten Landschaftler liegt darin, dass er den Maßstab für das Malenswerte verliert und sein Repertoire, das er für sich aus der Natur herausgesehen hat, nicht mehr verständlich machen kann. [...] Aber der Landschaftler muß mehr als irgendein anderer Künstler der bändigenden Kunstform Meister, aber auch mehr als jeder andere der Naturerscheinung völlig untertan sein. Der Landschaftler kommt – als Künstler – nie in die Lage, die Natur abzuschreiben, er muß sie aber durchaus erkennen.³³

Frauen waren auf den Privatunterricht bei anerkannten Künstlern angewiesen, da sie zum akademischen Unterricht nicht zugelassen waren. So war es auch bei Marie Egner, die nach Unterricht in Graz und Düsseldorf zu Schindler kam und von sich selbst behauptete:

Also ich war *Emil Schindlers* bevorzugte Schülerin! Er war Derjenige, der mir teilweise das gab, was ich – – meinte. [...] Ich arbeitete mit Begeisterung – natürlich ganz in seinem Sinn und Stil, sodaß später Fälschungen auftauchten; Studien von mir wurden von gaunerischen Kunsthändlern als ‚Schindler‘ verkauft ...³⁴

31 Zit. nach: Ebd., S. 124.

32 Ebd., S. 124.

33 Zit. nach: Fuchs 1970, S. 24.

34 Zit. nach: Suppan, Martin / Tromayer, Erich: Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin. Wien 1981, S. 45.

1887 verließ Egnér Plankenberg, um für ein Jahr nach England zu gehen, wo sie die Aquarellmalerei kennenlernte. Diese Technik führte in ihren Werken zu einer flüssigeren Malweise und zu einer wesentlich bunteren Palette. Die Entwicklung Egnérs wird durch ein Zitat deutlich: „Und da kam ich auf Robert Allan, [...] und studierte und änderte meine Wiener (-Pimpelhuber) Aquarellmalerei in die flotte, flüßige englische Technik.“³⁵

Egnér war durchaus um eine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus bemüht, ohne aber die Komplexität Hörmanns zu erreichen – was an vielen ihrer Bilder sichtbar wird, und was sie später auch selbst feststellte: „Es ist merkwürdig, wie sicher ich mir's eingeprägt zu haben glaubte – meinte, ich müßte jetzt nur so malen wie die Franzosen – sixt es – da hast es – nix is – nix hast.“³⁶

Olga Wisinger-Florian begann sich erst relativ spät mit der Malerei Schindlers auseinanderzusetzen, jedoch sind auch ihre frühen Arbeiten von ihm geprägt. In ihrem Werk dominieren Blumenbilder, die in leuchtenden Farben in pastosem Farbauftrag ausgeführt sind. Sie unterscheiden sich von jenen Schindlers nicht nur durch den Einsatz von zum Teil reinen Farben, sondern auch durch die meist viel größeren Bildformate. (Abb. 8: Wisinger-Florian, Pergola bei Mentone, um 1900)

Die Künstler des Stimmungsrealismus haben – mit Ausnahme Hörmanns – den Impressionismus nicht als ihr stilistisches Vorbild angenommen. Im Einsatz von Licht und Farbe blieben sie weitgehend den traditionellen Gestaltungskriterien verbunden. Dadurch kam es nur in Ausnahmefällen zu einer Versachlichung eines Motives zugunsten seiner optischen Qualitäten.³⁷ Michael Kausch meint den Grund für diese Ausprägung des österreichischen Stimmungsrealismus in den unterschiedlichen soziokulturellen Gegebenheiten Österreichs und Frankreichs zu erkennen:

Der stimmungshaften Realismus der Österreicher entspricht einer noch weitgehend traditionellen, gemeinschaftlichen Kultur, deren katholisch geprägte und daher im philosophischen Sinne realistische Weltsicht noch an eine geordnete Wirklichkeitsstruktur faßbarer Dinge glaubt. Die tendenziell fortschrittlich-gesellschaftliche Kultur Frankreichs geht einher mit der progressiven Auflösung eben jener Sicht in einem stetigen Fluß äußerer Erscheinungsbilder, dessen realer Kern dem Betrachter nicht mehr zugänglich ist. Dieses Weltmodell war das zukunftsträgigere: Es entspricht jenem der sich konstituierenden neuen Physik, in dem die scheinbare Solidität der Dinge in winzige Teilchen und Energie aufgelöst wird.³⁸

Die von Kausch angesprochene Fragmentierung der Wirklichkeit, die ihren Niederschlag auch in der bildenden Kunst gefunden hat, bricht um die Jahrhundertwende ebenso in das Schaffen der österreichischen Maler ein, wobei Machs Theorie vom „unrettbaren Ich“ und Hofmannsthals „Lord Chandos Brief“ als Initiatoren wie Symptome

35 Ebd., S. 51.

36 Ebd., S. 69.

37 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 83.

38 Zit. nach: Ebd., S. 85.

zu lesen sind. Im Schaffen Klimts, Gerstls, Schieles und Kokoschkas – um nur die herausragendsten Künstlerpersönlichkeiten zu nennen – manifestieren sich Realitäts- und Identitätsverlust in Portraits- wie Landschaftsdarstellungen.

Auch nach der Jahrhundertwende blieben jedoch Maler und Malerinnen wie Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Eduard Zetsche den Stimmungsrealismus in ihren Arbeiten – wiewohl in unterschiedlicher Ausformung – treu;³⁹ der Grazer Alfred Zoff wurde nach der Jahrhundertwende in der Steiermark zum „Vorkämpfer der impressionistischen Sehweise“⁴⁰.

Eine deutliche Entwicklung der Landschaftsmalerei hin zur Moderne ist in den Arbeiten Carl Molls und Gustav Klimts zu konstatieren. Molls Werke stehen zeitweilig unter dem Einfluss des Wiener Secessionismus; später wandelt sich sein Stil stärker in Richtung Impressionismus, jedoch in einer modifizierten Variante, die aus seiner individuellen Bildsprache resultiert. Gustav Klimts Landschaftsbilder stehen wie jene Molls in der Tradition des Stimmungsrealismus; sie finden sich in seinem Schaffen ab 1898 und zeigen – trotz des stilistischen Wandels, der in ihnen ablesbar ist – in Variationen doch immer wieder dieselben Motive: ländliche Gärten, Ansichten von Bauern- oder Landhäusern, Weiher, Teiche und Sümpfe, Motive am Attersee sowie Ansichten vom Gardasee.⁴¹ Klimt konfrontiert den Betrachter in seinen Landschaften mit menschenleeren Räumen, die wie die Arbeiten der Stimmungsrealisten Empfindungen hervorrufen sollen.

Die für Österreich konstatierte Entwicklung der Landschaftsmalerei ist in ähnlichen Ausformungen überall in Europa – allerdings in unterschiedlichen regionalen Mustern festzumachen. Die Malerei der Schule von Barbizon und die Ideen des französischen Impressionismus wurden dabei stets spezifisch aufgenommen und bildhaft umgesetzt – dies ist auch für die Landschaftsmalerei in Ungarn gültig.

Die Begegnungen der österreichischen und ungarischen Maler fanden weniger in Wien, als vielmehr in München, Paris und Szolnok statt.⁴² Wie überall in Europa war auch in Ungarn die aus Frankreich kommende *plein air*-Malerei der Schule von Barbizon auf lokale Traditionen übertragen worden, was zu individuellen stilistischen Ausformungen führte. Die Arbeiten von Géza Mészöly, László Paal oder Pál Szinyei Merse sind in

39 Vgl. Ausst. Kat. Im Hochsommer der Kunst 1890–1925. Portrait einer Epoche. Aus steirischen Sammlungen. Landesmuseum Joanneum–Schloß Eggenberg, Graz 1997, S. 35.

40 Aldrian, Trude, in: Ausst. Kat. Österreichische Landschaftsmalerei von Schindler bis Klimt. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1957, S. 8–10.

41 Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt, S. 173.

42 „In den vorhandenen Atlanten wirst Du eine Karte von Ungarn finden, auf dieser einen Fluß Theiß, und wenn Du den über Szegedin hinauf nach der Quelle suchst, einen Ort Szolnok, von dem Dein Liebster Dir schreibt. [...] Der Ort liegt am Rande der ungrischen Steppen zwischen Donau und Theiß, welche ich mir Spaßes halber ansehen wollte. [...]“ Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Hg. vom Fürsten Herbert Bismarck. Stuttgart 1900, S. 346.

Inhalt und Ausführung für diese Entwicklung typische Beispiele, die trotz Parallelen in Motiv und Anlage die eigenständige ungarische Umsetzung der aktuellen Maltendenzen vor Augen führen. Dies wird deutlich bei dem Bild *Wiese mit Klatschmohn* von Pál Szinyei Merse von 1896, das im Vergleich mit Arbeiten von Olga Wisinger-Florian oder Marie Egner die unterschiedlichen künstlerischen Intentionen vor Augen führt.

In Szolnok, in der ungarischen Tiefebene, ist wohl der markanteste Berührungspunkt der österreichischen und ungarischen Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen. Pál Böhm etwa traf in Szolnok auf August von Pettenkofen, der viele Jahre hindurch den Sommer dort verbrachte. Auch Lajos Deák-Ebner und dessen Freunde reisten ab 1874, angeregt durch das inspirierende künstlerische Klima des Ortes dorthin. Aus dieser Entwicklung resultiert auch die Verknüpfung Szolnoks mit der Tradition der ungarischen Freilichtmalerei. Viele Werke der ungarischen Maler sind Genrebilder; es gibt jedoch auch zahlreiche Landschaftsstudien in ihrem Schaffen, wie ja auch die Landschaft, die Dorfstruktur und das Licht, strahlend hell von den gekalten Hauswänden reflektiert, die größten Impulsgeber dieser Region für die österreichischen Künstler waren.

Nagybánya⁴³ ist die nach Szolnok wohl bedeutendste Künstlerkolonie auf dem Gebiete Ungarns, wo sich die jungen „modernen“ Maler in einer konsequenten Entwicklung zu einer eigenständigen Ausformung des französischen Impressionismus in ihrer Malerei, bestimmt von Flächigkeit und leuchtenden, nicht ans Objekt gebundenen Farben, fanden. Deutlich ist zu sehen, wie unterschiedlich die Kunstentwicklung in Österreich und Ungarn um 1900 verläuft: hier die Secessionskunst Klimts und Molls, dort die impressionistische Landschaftsmalerei eines Károly Ferenczy oder Béla Iványi Grünwald. Aber einen Berührungspunkt finden wir auch in Nagybánya: Es handelt sich um den österreichischen Maler Richard Gerstl, der – mit deutlich ausgeprägtem Interesse am impressionistischen Malstil – den Weg nach Nagybánya fand und dort zwei Sommer (1900 und 1901) bei Simon Hollósy an dessen Malerschule verbrachte.⁴⁴ Leider sind uns jedoch davon keine seiner Arbeiten erhalten,⁴⁵ was Rückschlüsse auf Einflüsse der Schule von Nagybánya auf sein Schaffen unmöglich macht.⁴⁶

Und während sich die ungarischen Maler der Farben, dem intensiven Einsatz der Buntwerte bedienen und dabei dem Fauvismus annähern – wiewohl jedoch ein gewisser Realismus in der Naturdarstellung erhalten bleibt –, tendieren die österreichischen Ma-

43 Nagybánya, das heutige Baia Mare, Rumänien. Vgl. Sármány-Parsons, Ilona: Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende. Budapest 1991, Tafel 27.

44 Vgl. Ausst. Kat. Richard Gerstl 1883–1908. Kunstforum der Bank Austria Wien 1993 – Kunsthaus Zürich 1994. Wien 1993, S. 175.

45 Vgl. Breicha, Otto: Richard Gerstl. Die Landschaften. Salzburg 1996, S. 19.

46 Vgl. Ausst. Kat. Seele und Farbe. Nagybánya: Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie. Collegium Hungaricum Wien, MissionArt Galerie Miskolc-Budapest 1999, S. 15.

ler zum Expressionismus. In den Arbeiten Schieles und Kokoschkas wird die expressionistische Malweise zu einem frühen Höhepunkt gebracht, wobei die Landschaft, trotz der verstärkten Hinwendung zur Menschendarstellung, ein wichtiger Bestandteil des Kunstschaffens der genannten beiden Maler bleibt.

Schlussendlich fand die Malerei des Stimmungsrealismus auch eine künstlerische Umsetzung in einem neuen Medium; die Kunstphotographie um 1900 nahm Sujets auf, in denen „das Atmosphärische, die suggestiven Lichteffekte und Stimmungslagen“⁴⁷ von wesentlicher Bedeutung waren.

47 Pochat, Götz: Kunstphotographie in Wien um 1900. In: Haller, Rudolf (Hg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne. Wien / Köln / Weimar 1996, S. 313.